

FONO-KRITIK

dersten Geburtstag des Komponisten (Gesamtaufnahme der Sinfonien, Werke für Violine und Klavier) hat Schwann-Düsseldorf Ende vergangenen Jahres einen inhaltlich wichtigen Beitrag nachgeschickt. Von den drei Titeln ist das „Stabat Mater“ der bekannteste, wenngleich das Werk wegen seiner Kürze im Konzert kaum untergebracht wird. Aber es ist eine Katalog-Novität, ebenso wie die Litanei. Leider ist die Platte technisch nicht besonders gut ausgefallen. Konzert-Mitschnitte sind an sich immer zu begrüßen, weil hier spontane Interpretations-Ergebnisse fixiert werden. Hier aber klingt es, als ob ein Band routinemäßig mitgefahren wurde, bevor entschieden war, daß man es nutzen wollte. Das Klangbild von der Sinfonie und der Litanei liegt weit entfernt, ist viel zu dicht und verschwimmt stellenweise sogar. Stellt man den Empfang lauter, drängt das Eigenrauschen der Platte nach vorn; also fehlt auch Präzision. Außerdem überzeugt die Darstellung bei Kord nicht; Sinfonie und Litanei wirken zu sehr „al fresco“ angelegt, wozu Scriabins Stileinfluß verleiten kann. Rowickis Interpretation des „Stabat Mater“ hat mehr Geschlossenheit und Präsenz. Die verwirrende Vielfalt von Schönheit und Originalität in den Ausdrucksgestalten kommt gut heraus, und trotz der bescheidenen Klangqualität der Platte teilt sich dem Hörer Wesentliches über das Werk und seinen hier zu hoher Eigenständigkeit gereiften Komponisten mit. Daß die Plattenhülle ausgerechnet auf der Vorderseite Szymanowskis Lebensdaten mit 1883–1937 statt 1882–1937 mitteilt, ist ein peinlicher Schönheitsfehler als die falsche Besetzungsangabe für den sechsten Satz des „Stabat Mater“.

Hanspeter Krellmann

★ Selbstverständlicher Umgang mit alten Instrumenten.

TELEMANN, Lukas-Passion; Karl Dan Sorensen (Tenor, Evangelist), Susan Larson (Sopran), Ray DeVoll (Tenor, Petrus, Pilatus, zweiter Räuber), James Maddalena (Bariton, Jesus), Banchetto Musicale, Barock-Orchester und Chor, Martin Pearlman; CON Titanic 88/89 (2 S 30)
Aufnahmetermin: 28. März 1980
Klangbild: Natürlich, präsent, Evangelist gegenüber dem Continuo ein wenig zu schwach.
Fertigung: Einwandfrei.

Die Einspielung von Telemanns Lukas-Passion aus dem Jahr 1744 durch das Banchetto Musicale zeugt von einer Selbstverständlichkeit im Umgang mit alten Instrumenten, einer Natürlichkeit in klanglicher Hinsicht, einer Frische bei der melodischen und rhythmischen Gestaltung, wie sie insbesondere der Musik Telemanns angemessen ist und wie sie bei uns in Deutschland leider nur selten gehört werden kann. Das Banchetto Musicale setzt sich aus einem Barock-Orchester, das mit alten Instrumenten musiziert, und einem Kammerchor zusammen. Es wurde 1974 von Martin Pearlman, einem Schüler Gustav Leonhardts und Ralph Kirkpatrick, gegründet und wirkt in Boston. Telemanns Passionen fehlt der klagende und tief ernste Grundcharakter von Bachs Passionen, mit denen man sie unwillkürlich in Vergleich setzt. Die Lukas-Passion ist eher ein beschauliches Werk, in dem das Element der frommen Andacht überwiegt, die vor allem durch die

Sopranarien repräsentiert wird.

Dieses Werk ist insbesondere in rhythmisch-melodischer Hinsicht interessant. In der Art, wie die verschiedenen Affekte dargestellt werden und wie dadurch die unterschiedlichsten musikalischen Charaktere entstehen, weicht es völlig von Bachs Musik ab. Der schnelle Wechsel der Charaktere, die lebendige Spontanität dieser Musik werden von den Solisten – hervorragend, wie beispielsweise Susan Larson die Arien „Die freundlichsten Küsse, die höflichsten Grüße“ und „Wie sich ein winz'ges Lüftchen regt“ singt –, dem Chor und dem Orchester konsequent herausgearbeitet.

Dieser Charakter von Telemanns Musik kommt dem Musizieren des Banchetto Musicale entgegen. Denn die alten Instrumente sind für die Musiker ein Weg zurück zu einer im Bereich der sogenannten ernsten Musik beinahe ausgestorbenen Form des lebendigen gemeinsamen Musizierens.

Franzpete Messmer



Oratoriensätze von Vivaldi bis Poulenc: der berühmte Mormonen-Chor aus Salt Lake City singt das Lob Gottes!

SÄTZE AUS ORATORIEN UND MESSEN VON: PUCCINI, MENDELSSOHN, VIVALDI, FAURÉ, POULENC, BACH, HAYDN, MOZART, HÄNDEL, SCHUBERT und VERDI; Mormon Tabernacle Choir, Columbia Symphony, Jerold Ottley; CBS D 37297 (1 S 30) Digital
Aufnahmetermin: 1982

Klangbild: Für die geballte Sängergruppe dank Digitaltechnik erstaunlich durchsichtig und ausgewogen, Orchesterpart natürlich und präsent.
Fertigung: Einwandfrei (mit Aufkleber „Pressed in West Germany“)

Wer von berühmten Chören spricht, denkt sicher zunächst an Rilling, Richter, Harncourt, an Stockholm, Wien, Berlin – der eine oder andere vielleicht dann auch noch an den Mormon Tabernacle Choir aus Utah, den man sich eigentlich immer als gewaltiges Aufgebot von Menschenmassen vorgestellt hat. CBS, die Firma aus dem Land der unbegrenzten Möglichkeiten, wo Kitsch und Kunst oft näher beieinanderliegen als woanders, präsentierte nicht nur „Greatest Hits“ von Bach bis Mahler, sondern hat sich auch des Mormonenchors angenommen: zusammen mit einem unbekannten Columbia Symphony Orchester bringt er ein paar „Greatest Hits“ aus der Oratorienliteratur und aus dem ewigen Gut des Volkslieds. Vor einiger Zeit war es eine Platte mit dem Titel „The Power and the Glory“ (CBS 36661) mit Schlagern von Bach bis zur Battle Hymn of the Republic, jetzt kommt die zweite Folge „Gloria“, nicht ganz so trivial, aber auch eine schwer bekömmliche Mixtur aus Oratoriensätzen von Vivaldi („Gloria“) über Bach („Et resurrexit“ aus der h-Moll-Messe), Händel („Praise the Lord“), Haydn („Sanctus“ aus der Nelson-Messe), Mozart („Gloria“ aus der c-Moll-Messe), Schubert („Gloria“ aus der Es-Dur-Messe), Mendelssohn („Sehet welch eine Liebe“ aus Paulus, englisch gesungen), Verdi („Sanctus“ aus dem Requiem), Puccini („Gloria“ aus der Messe), Fauré („Sanctus“ aus dem Requiem) bis Poulenc („Laudamus te“ aus dem Gloria).

Der Chor ist diszipliniert und geschult, aber er ist an Akkuratess und Flexibilität mit manchen

Stücken überfordert (das Tempo in Bachs „Et resurrexit“ etwa kann er kaum durchhalten und in elegischeren Teilen wird manche Passage etwas gestelzt zelebriert).

Ich weiß nicht, wer – außer einigen besonderen Adepten – an einem solchen Sammelsurium Interesse haben sollte – alle Werke, aus denen die Bruchstücke stammen, stehen mit Gesamtaufnahmen, oft mehrfach und meist in gelunge-



neren Darstellungen, im Katalog. Immerhin läßt sich die aufnahmetechnisch hochwertige Platte als Ratespiel für eine Musikkunde im Freundeskreis erfolgreich verwenden: wer kennt schon auf Anhieb das „Laudamus te“ aus dem Gloria Poulencs?

Dieter Steppuhn

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Alte Musik



Voll Natürlichkeit, Frische und Anmut.

BUXTEHUDE, Sonaten für Violine, Viola da gamba und Basso continuo op. 1 Nr. 3 und 4 und op. 2 Nr. 3 und 6; The Boston Museum Trio: Daniel Stepner (Violine), Laura Jeppesen (Viola da gamba), John Gibbons (Cembalo); harmonia mundi France HM B 1089 (1 S 30)
Aufnahmetermin: 1982
Klangbild: Natürlich und präsent.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielung: Jahn, Wolf, Schmidt (DaCamera 92 104)

Die beiden Bände Triosonaten, die Dietrich Buxtehude zu seinen Lebzeiten veröffentlichte, gehören zum Bedeutendsten an Kammermusik im deutschsprachigen Raum aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Vielfalt und Abwechslungsreichtum der Satztypen sind eines der Gestaltungsprinzipien der Sonaten, die sich nicht an die übliche Viersätzigkeit der Italiener halten: fugierte Allegrosätze, deren Themen aber spielerisch-konzertant empfunden sind; häufige Ostinato-Sätze als Rückgriff auf ein Urprinzip variativ-konzertanten Gestaltens (hier macht sich der Orgelkomponist bemerk-

bar), langsame Sätze, z. T. nur als kurze Überleitung, mit gesanglichem Gestus und improvisatorischem Charakter, gelegentlich auch mit programmatischen Motiven durchsetzt, Tanzsätze. Die Interpreten dieser Sonaten, die auf alten Instrumenten spielen, beherrschen ihre Parts virtuos, wie überhaupt diese Musik die spieltechnischen Möglichkeiten der Instrumente voll zum Einsatz bringt. Es wird kraftvoll und frisch, zugleich empfindsam und stilsicher musiziert. Die Spielfiguren werden, bei durchwegs gemäßigten Tempi, natürlich und plastisch artikuliert, ohne daß dabei die großen Bögen der oft weitgespannten Themen vernachlässigt werden. Gegebenheiten der sogenannten historischen Aufführungspraxis wie Detailartikulation oder agogische Freiheiten führen hier keineswegs zu einer manieristischen oder gar verzärtelten Diktion. Natürlichkeit und Frische, dabei ein sprechender Gestus, sind die Hauptkennzeichen dieser Interpretation.

Reinhard Müller



Glänzende Visitenkarte eines schwedischen Blockflötisten.

CASTELLO, Sonata Prima, FRESCOBALDI, Toccata, Canzona, VAN EYCK, O Heiligh Zaligh, TELEMANN, Triosonate B-Dur, STAEPS, Sonata c-Moll, HOVLAND, Cantus II; Clas Pehrsson (Blockflöte), Thomas Schuback (Cembalo, Orgel, Klavier), Maria Wieslander (Orgel), Kari Ötten (Violoncello), Tommie Andersson (Theorbe); BIS LP-202 (1 S 30)
Aufnahmetermin: 1981/82
Klangbild: Klar gezeichnet, natürlich; Klavierklang bei den Aufnahmen zeitgenössischer Musik verhangen, wattiert.
Fertigung: Ohne Mängel.
Vergleichseinspielungen: Telemann, Michala Petri (Philips 9500 941) Castello, Rovatkay-Sohns (Aulos FSM 53514)

Sicher hätte beim vorliegenden Recital zeitgenössische Blockflötenmusik gültiger repräsentiert sein können als durch Egil Hovlands Cantus II für Sopranblockflöte und Klavier und Hans Ulrich Staeps' Sonata c-Moll „In modo preclassico“ für Altblockflöte und Klavier. Doch dies ist auch der einzige Einwand gegen die vorliegende Aufnahme, auf der sich der 1942 geborene Schwede Clas Pehrsson als Blockflötist von außerordentlichem Rang empfiehlt. Gleich der Vortrag von Dario-Castellos Sonata Prima ist dafür Beweis genug. Wie sich in Clas Pehrssons agogisch auffallend freizügigem Spiel die nervöse Spannung dieser exzentrischen frühbarocken Musik mittelalt, das ist aller Bewunderung wert. Allein in den Noten, das weiß Pehrsson nur zu gut, ist der Affektgehalt dieser faszinierenden Musik nicht festgehalten.

Hatte der Geiger Dario Castello bei seinen Sonaten die Wahl des Melodieinstruments offengelassen, so sind Jacob van Eycks Stücke aus der Sammlung „Der Flyuten Lust-hof“ originäre Blockflötenkompositionen. Auch hier, bei den drei Variationen über „O Heiligh Zaligh“, nimmt Clas Pehrsson durch sein nirgendwo starr und statisch wirkendes, sondern stets flexibles und tonlich variables Spiel für sich ein. Und was Telemanns B-Dur Triosonate anbelangt, so klingt dieses bezaubernde Werk in seinem Spiel gelöster und freier als in der Aufnahme Michala Petris, die beim ersten Vivace das Tempo über-

zieht und tonlich (noch) nicht die gleichen Qualitäten mitbringt wie ihr schwedischer Kollege. Daß hier neben dem Violoncello zusätzlich auch eine Theorbe den Generalbaß übernimmt, sei nur noch am Rande erwähnt. Bleibt nur noch ein paar Worte über die beiden zeitgenössischen Kompositionen zu sagen. Hans Ulrich Staeps' gleichsam im stilistischen Niemandsland angesiedelte Sonate „In modo preclassico“ hat mit moderner Musik so wenig gemein wie (um ein Beispiel zu nennen) Edvard Griegs Suite „Aus Holbergs Zeit“ mit der Musik der Spätromantik. Und Egil Hovlands Cantus II entpuppt sich als unproblematische Stilmusik mit einigen modernen oder modischen Spieleffekten. Nicht, daß beiden Stücken, bei deren Vortrag übrigens der Klavierklang eigentümlich wattiert und abgedunkelt ist, gewisse Reize abzusprechen sind. Aber die Frage, ob sich die Idiomatik der Blockflöte mit der Tonsprache wirklich neuer Musik verträgt, wird von diesen beiden Beiträgen nicht beantwortet.

Hans Christoph Worbs



Gelungener Hinweis auf einen zu Unrecht vergessenen Musiker des 17. Jahrhunderts.

CESTI, L'Orontea (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Andrea Bierbaum (Filosofia), Cettina Cadello (Amore/Tibrino), Helga Müller-Molinari (Orontea), Gregory Reinhart (Creonte), Guy de Mey (Aristea), René Jacobs (Alidoro), Gastone Sarti (Gelone), David James (Corindo), Isabelle Poulenard (Silandra), Jill Feldman (Giacinta-Ismero), Ensemble Instrumental, René Jacobs; harmonia mundi France HM 1100/02 (3 S 30)
Aufnahmetermin: August 1982
Klangbild: Sorgfältig, ausgewogen, klar, unverfälscht, raumtief.
Fertigung: Korrekt, viersprachiges Libretto ohne Zeitangaben.

Benjamino Gigli sang die Arie „Intorna all' idolo mi“ ebenso gern wie Janet Baker, was sogar auf Schallplatte nachzuvollziehen ist (EMI 047-00709 M und Philips 9500557). Jetzt erst kann man die Arie im Kontext hören, gegen Ende der Oper „L'Orontea“ von Pietro Antonio Cesti, gesungen von einem Mezzosopran. Weder das Werk noch den Komponisten kennt man bei uns. Bedauerlicherweise, wie die Aufnahme beweist, die eine zu Unrecht vernachlässigte Musik in Erinnerung ruft. Schon bei der im Anschluß an die Schallplattenproduktion erfolgten ersten öffentlichen – konzertanten – Aufführung des Werkes bei der Festwoche der Alten Musik Ende August 1982 in Innsbruck (sh. FF 11/82) gab es großes Staunen. Doch noch entschiedener als in Innsbruck läßt sich an Hand der Schallplatte behaupten, daß wir es bei Cesti mit einem bedeutsamen Komponisten zu tun haben. Wir begreifen im Zusammenhang mit der Monteverdi-Renaissance, daß es einige Monteverdi-Nachfolger gab, die unverdient im Schatten des großen Erneuerers der musikalischen Sprache standen – wenn auch nicht zu ihrer Zeit. Denn diese „Orontea“ beispielsweise gehörte zu den beliebtesten und bekanntesten Opern des ganzen 17. Jahrhunderts. Entgegen der seinerzeit üblichen Praxis führte man sie immer wieder auf, über Jahrzehnte hin und in vielen Städten Europas.

Die „Orontea“ ist, wie sich erst kürzlich wissenschaftlich klären ließ, für Innsbruck geschrieben, im Jahre 1656, als Cesti 33 Jahre alt war. Er stammte aus Arezzo, wo er am 5.8.1623 getauft wurde. Er war zunächst Sängerknabe, trat in den Franziskanerorden ein, was ihm später Schwierigkeiten bereiten sollte und kam als Domkapellmeister nach Volterra. 1649 gelangte seine erste Oper in Venedig zur Uraufführung. 1652 wurde er Kapellmeister des Erzherzogs Ferdinand in Innsbruck, blieb aber Tenorist der Cappella Sistina in Rom. 1666 rief ihn der kaiserliche Hof nach Wien als Vizekapellmeister. Er schrieb neben zahlreichen Opern, so „Tito“, „Il Pomo d'Oro“ und „L'argia“ und „La Semirami“ Kantaten und Motetten (drei Kantaten sind auf Schallplatte fixiert mit dem Concerto Vocale bei HMF 1018). Er starb am 14.10.1669 in Florenz. Die Oper erzählt von der Liebesgeschichte der ägyptischen Königin Orontea, die sich in einen an ihren Hof geflohenen Maler namens Alidoro verliebt und ihn nach allerlei Verwicklungen und Intrigen auch heiraten kann, da sich zum guten Schluß herausstellt, daß es sich um einen hochgeborenen Mann, einen Prinzen von Phönizien handelt. Bis es zu diesem Happyend kommt, hört man viele Arien, in denen kreuz und quer Liebeserklärungen, Enttäuschungen und Zweifel, dann aber auch äußerst komische Passagen zu verfolgen sind. Der Diener Gelone, dem Trunk ergeben, bringt drastische Effekte hinzu. Corindo und Silandra sind verliebte junge Menschen, die ihr Glück und später ihre Irritation zärtlich besingen. Eine frühere Vertraute der Königin, Giacinta, taucht in Männerkleidung als Ismero auf, weil sie den flüchtigen Alidoro verfolgt. Die vermeintliche Mutter des Malers Alidoro, Aristea, verliebt sich in Giacinta-Ismero, also: die von einem Mann gesungene Dame Aristea. Dementsprechend stehen herrliche Liebesduette neben grotesken Nummern, ergänzt von expressiven Trauerliedern der jeweils enttäuschten Liebenden.

Was die Wiedergabe betrifft, so sorgt das Ensemble Instrumental für einen plastisch-variablen Klang, für ein quirlig-prägnantes Spiel. Es geht farbig und transparent, immer sehr lebendig zu. René Jacobs leitete unprätentiös, ließ die Musik aus sich selbst heraus wirken, konzentriert auf die Solisten-Partien. In der Titelrolle fällt Helga Müller-Molinari mit einer kräftigen, dramatischen, dunklen Stimme auf, wenngleich sie charakteristisch genug singt. Den Alidoro sang der dirigierende Kontratenor René Jacobs herrlich geschmeidig, mühelos, deutlich und in jedem Moment überzeugend – eine Freude für sich, diese schlanke, wohltemperierte Stimme zu hören.

Nicht weniger eindringlich und stimmlich beachtlich sang David James als weiterer Kontratenor, ausreichend unterschieden in der Diktion zu Jacobs, den Corindo lyrisch-strahlend. Isabella Poulenard ist die junge Hofdame Silandra mit silbrig heller, sorgfältig geführter Stimme: vorbildlich. Auch Jill Feldman in der schwierigen Rolle der als Mann verkleideten Orontea-Freundin von einst gefällt mit feinsinnig gestaltendem Sopran, mit intensiver Ausdruckskraft. Die Rock-Rolle der Aristea bringt Guy de Mey vehement im Ausmalen der Komik, köstlich überziehend, variantenreich vom Klang des saftigen Tenors her charakterisierend. Gastone Sarti ist ein volkstümlich buffonesker Diener mit Bravour. Durchdringend machtvoll der Philosoph des Bassisten Gregory Reinhart, ausgeglichen-rund, von echtem Pathos erfüllt die „Phi-

FONO-KRITIK

Iosophie“ Andrea Bierbaums, munter, stilklar Cettina Cadelo in kleinen Rollen. Für Freunde der früh-barocken Oper eine Fundgrube gegeben, die hörend genutzt werden sollte.

Wolf-Eberhard von Lewinski



Schlanker, präziser Chorklang.

DAS DEUTSCHE CHORLIED UM 1600: HASSLER, Jungfrau, ein schön Gestalt, Ach weh dess Leiden, GREITER, Es wollt ein Jäger jagen, ANONYM, Lieblich hat sich gesellet, SCHEIN, Holla, gut G'sell, SENFL, Mag ich, Herzlieb, erwerben dich, JEEP, Ach Schatz, ich muß mich scheiden, STEPHANI, Der Kuckuck hat sich zu Tod gefallen, FRANCK, So wünsch ich ihr ein gute Nacht, OTHMAYR, Mir ist ein feins brauns Maidlein, DI LASSO, Audite Nova, Ich weiß mir ein Maidlein, FORSTER, Vergangen ist mir Glück und Heil, FRIDERICI, Einmal das Kind Cupido klein, LEMLIN, Der Gutzauch, LECHNER, Gott b'üte dich; Freiburger Vokalensemble, Wolfgang Schäfer; Christophorus SCGLX 73 967 (1 S 30) Klangbild: Transparent, prägnant. Fertigung: Einwandfrei.

Das Freiburger Vokalensemble, das 1981 den 1. Preis im internationalen Chorwettbewerb der BBC London gewonnen hat, ist einer der wenigen deutschen Chöre, der im internationalen Vergleich bestehen kann. Der Freiburger Chor zählt 50 Mitglieder, vorwiegend Studenten. Die Art der Besetzung richtet sich nach den aufzuführenden Werken. Bei der vorliegenden Einspielung von deutschen Chorliedern um 1600 wirkten 21 Sänger und Sängerinnen mit.

Die Interpretation von deutschen Liedern aus dem 16. und beginnenden 17. Jahrhundert stellt besonders hohe Anforderungen an einen Chor. Dies betrifft insbesondere die rhythmische Gestaltung. Da kein Takt im heutigen Sinn den Rhythmus ordnet, vielmehr die Betonungsabfolge anderer rhythmischen Gesetzen unterliegt, muß ein Chor eine große rhythmische Flexibilität besitzen. Das Freiburger Vokalensemble trifft den federnd-tänzerischen Rhythmus der deutschen Chorlieder um 1600 überzeugend und bringt ihn in eine sinnvolle Verbindung mit der Sprachdeklamation. Schäfer leitet seine Sänger zu einem schlanken und präzisen Musizieren an. Es entsteht ein homogener Gesamtklang. Das Programm der Schallplatte konzentriert sich – wie im Titel angekündigt – auf die Zeit um 1600, wenn auch einige frühere Liedsätze vertreten sind. In dieser Zeit war das deutsche Chorlied eine zentrale musikalische Gattung. Die vielen Lieddrucke erweisen seine damalige Beliebtheit, die Freude am gemeinsamen Singen. Diese Musizierlust spiegelt sich in der Einspielung des Freiburger Vokalensembles wider.

Franzpetter Messmer



Der große Interpretationsspielraum alter Musik.

JOSQUIN DES PRÉZ, Missa Pange Lingua, Ut Phoebe radiis, Recordare, virga mater, Vive le Roy, Descendi in hortum meum, Nymphes des bois (La déploration de Johannes Ockeghem); The Boston Camerata, Joel Cohen;



harmonia mundi France HM 5119 (1 S 30) Aufnahmejahr: 1981

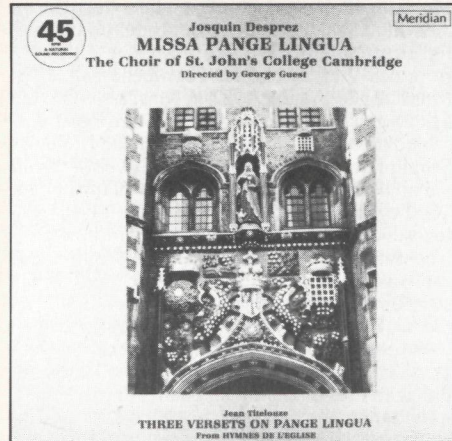
Klangbild: Präsent, natürlicher Raumklang. Fertigung: Einwandfrei.



Überzeugende Einspielung.

JOSQUIN DE PRÉS, Missa Pange Lingua, TITLOUZE, Drei Versetten auf Pange Lingua; Adrian Lucas (Orgel), The Choir of St. John's College Cambridge, George Guest; Con E 4577052 (1 S 30) Meridian Aufnahmejahr: 1982 Klangbild: Sehr natürlicher, differenzierungsreicher Klang, bewirkt durch ein neues Aufnahmeverfahren, Geschwindigkeit: 45 rpm. Fertigung: Einwandfrei.

Was für unterschiedliche Interpretationen bei alter Musik möglich sind, zeigt der Vergleich zweier neuer Einspielungen der Missa Pange Lingua von Josquin des Prés. Zum einen unterscheiden sich die beiden Aufführungen in der musikalischen Besetzung: George Guest verwendet einen Knabenchor. Die Boston Camerata ist dagegen ein Chor erwachsener Sänger mit weiblichen Sopranstimmen, Contratenören, Tenören und Bässen; zusätzlich werden Instrumente hinzugezogen: 1 Tenor-, 2 Baß-Viola-da-Gamben, ein Positiv. Zum anderen liegt eine jeweils völlig andere musikalische Gestaltung vor, zum Teil bedingt durch die unterschiedliche Besetzung. Die Missa Pange Lingua der Boston Camerata wirkt wesentlich „mehrstimmiger“,



das heißt vielschichtiger als die des Choir of St. John's College. Joel Cohen ging in seiner Konzeption davon aus, daß die für Josquin typische Aufteilung des Stimmverbandes in kleinere Einheiten – meistens Bicinien, also zweistimmige Sätze, in tiefer und hoher Lage – eine harte Gegenüberstellung verschiedener Klangqualitäten erfordere, weshalb er im tiefen Bereich den Viola-da-Gamba-Klang dominieren läßt, im hohen dagegen den der menschlichen Stimmen. Er betont also dieses satztechnische Prinzip durch eine bewußte Inhomogenität seines aus menschlichen Stimmen und Instrumenten gemischten Ensembles. Josquins Musik wirkt so bunt, abwechslungsreich. Das Prinzip der „varietas“ ist verwirklicht.

Ganz anders interpretiert Georges Guest Josquins Musik. Er betont die Einheit und führt deshalb konsequenterweise Josquins Messe a cappella auf. Die Homogenität des Choir of St. John's College ist faszinierend. Keinerlei Brüche entstehen, wenn Stimmen hinzutreten oder hinweggenommen werden. Im Großen herrscht hier nicht das Prinzip der „varietas“ oder des Kontrasts vor, sondern das einer Einheit, die jeden der Messesätze als geschlossenes Werk erklingen läßt. Trotz der unterschiedlichen Stimmkombinationen Josquins durchzieht hier ein einheitlicher Grundklang die gesamte Messe. Der musikalische Verlauf wird von dem Prinzip der Spannung und Entspannung gestaltet. Spannung entsteht durch das Höhersteigen der Melodie, sei es in der einzelnen Stimme, sei es im Stimmverband, Entspannung durch das Herabsteigen, durch die tiefen Stimmen. Da George Guest dieses Prinzip konsequent verfolgt, erhält die gesamte Messe einen großen Atem, eine Einheit im Großen.

Die krasse Verschiedenheit der beiden Aufführungen, für die diese Schallplatteneinspielungen ein Dokument sind und die bei einem später entstandenen Werk, in dem die Besetzung festgelegt ist, kaum denkbar wäre, beweist die Fragwürdigkeit des Begriffs der „historisch authentischen Aufführungspraxis“. Trotz der Verwendung alter Instrumente, trotz des Singens im Falsett entstehen völlig andere Ergebnisse. Wie ist nun aber eine Beurteilung dieser verschiedenen Aufführungsarten möglich? Der einzige Weg hierzu ist die Partitur, aber auch dieser Weg ist sehr problematisch. Die musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Josquins Musik beschränkt sich bisher größtenteils auf die philologische Arbeit, also die Edition, und auf den Nachweis kontrapunktischer Kunstgriffe, der Zahlenmystik und der Figuren bei der Textvertonung. Aber die Musik Josquins als klingendes Ereignis blieb unbeachtet, und somit auch ihre musikästhetische Qualität. Hierfür kann aber von George Guests Einspielung sehr viel gelernt werden. Während die Musiker der Bostoner Camerata eher ein Klischee, nämlich das der Buntheit des Lebens in der Renaissance, verwirklichen, legt der Choir of St. John's College eine neue Dimension offen. Der homogene Chorklang, die Vereinigung menschlicher Stimmen zu einem vielstimmigen Ganzen und die große Differenzierung durch die Aufteilung in Teilensembles, die Ökonomie der musikalischen Steigerungen, der unterschiedlichen rhythmischen Dichte werden hier hörbar und lassen die Größe dieses Werkes erahnen, die es auf eine gleiche Stufe mit den späteren großen Werken der Musikgeschichte stellt. Der Choir of St. John's College dringt zur inneren Struktur des Werks vor und nimmt es als musikalisches

Kunstwerk ernst. Da spielen dann Fragen der „historisch-authentischen Aufführungspraxis“ keine Rolle mehr.

Franzpetter Messmer



Erste, sehr respektable Gesamtaufnahme von Sweelincks Claviermusik, klanglich hervorragend, musikalisch aber nicht unproblematisch.

SWEELINCK, Sämtliche Werke für Tasteninstrumente; Ton Koopman (Cembalo und Orgel); Philips 6768308 (6 S 30) Aufnahmejahr: 1982 Klangbild: Präsent und direkt in den Cembalo-Aufnahmen, transparent und sehr subtil in den Orgel-Aufnahmen. Fertigung: Ohne Mängel.

Die Musikgeschichte zählt Sweelinck zu den Ahnherren der nord- und mitteleuropäischen Orgel- und Klaviermusik von Samuel Scheidt bis hin zu J.S. Bach. Am Schnittpunkt englisch-virginalistischer und niederländischer Einflüsse, vielleicht sogar italienischer, erscheint er als Erzvater der kontinentalen Musik des Nordens. Wie spricht dieses Erbe heute musikalisch zu uns?

Spricht nur eine ferne Figur aus dem imaginären Museum der Musikgeschichte, oder spricht uns die Musik aus sich selbst an? Und wie bringt sie ein Interpret unserer Zeit zum Sprechen? Fragen, die sich unweigerlich stellen, wenn man sich mit dieser Gesamtaufnahme auseinandersetzt. Denn nicht alles davon ist pures Gold. Vieles dünkt uns Spätgeborenen (die wir wissen, was aus der Saat bis zum Ende des 17. Jahrhunderts geworden ist), als Vorstufe und Vorbereitung: die schlichten, kühlen Variationssätze, die fernen Liedmelodien, die abgezielten Figurationsketten, die den Rahmen regelmäßigen Kaliküls selten verlassen. Unmöglich, alles davon als individuelles musikalisches Ereignis zu gestalten. Für einen heutigen Spieler ist es deshalb keine leichte Aufgabe, hier zwischen Skylla und Charybdis hindurchzufinden: versucht er, die Distanz durch ein virtuoseres und engagiertes Spiel zu überbrücken, so läuft er Gefahr, diese unpräzise Musik durch Überführung in eine subjektive, emotionale Dimension zu verzeichnen – macht er aber diesen Abstand bewußt zu einem Element seiner Interpretation, so beschwört er die Aura des „Historischen“ als Stilmittel und mit ihr leicht die (neue) Ästhetik vom Reiz des Entfremdeten. Ton Koopman, der schon früher viel von Sweelincks Claviermusik auf Platte eingespielt hat (bei Telefunken), neigt zu letzterer Auffassung. Das bringt ihn manchmal etwas in die Nähe reinen Zelebrierens, was bei schlichten Sätzen einen Gestus schafft, den die Musik nicht hergibt. Auch die bekannte Liedvariation über „Mein junges Leben hat ein End“ würde mehr Spielfreudigkeit (wie sie sehr wohl in den anderen Liedvariationen gezeigt wird) gut vertragen. In der „Pavana Philippi“ bewahrt nur das bestechend schöne Klangbild eines Ruckers-Cembalo vor Kälteschauern. Und weshalb sollte man es den Choralvariationen schließlich nicht anhören, daß sie für konzertante Anlässe geschrieben wurden und niemals im calvinistischen Gottesdienst erklingen konnten? Glanzlichter der Aufnahme sind die ausgedehnten Fantasien (z. B. Nr. 3, 9 oder 13) und Toccaten (Nr. 20), sowohl nach ihrem starken

musikalischen Gewicht als auch nach der überzeugenden Interpretation. Koopman spielt auf 3 Virginalen (Martinus van der Biest, 1580; Artus Gheerdinck, 1605 und Nachbau eines Andreas Ruckers durch Willem Kroesbergen), 3 Cembali (Hans Ruckers d. J., 1612; Andreas Ruckers, 1637 und Nachbau eines Andreas Ruckers durch Kroesbergen) sowie auf 2 Orgeln (Essais Compensius, 1612 und Berendt Huss, um 1670, Cosmae- und Damianikirche, Stade). Sämtliche Liedvariationen werden auf Virginal bzw. Cembalo gespielt, die Choralvariationen auf der Orgel, die übrigen Stücke auf Cembalo oder Orgel. Mit Ausnahme des van der Biest-Virginals, das in „More palatino“ etwas spitz klingt, verdienen Instrumente und Aufnahmetechnik höchstes Lob. Selten wurde das intime, einmalige Klangbild der Compensius-Orgel von Schloß Frederiksberg so original eingefangen und die Huss-Orgel zu Stade wird mit einer derartig überlegten und differenzierten Registrierkunst vorgeführt, daß man beinahe in jedem Stück vermeint, ein neues, anderes Instrument zu hören.

Das 4-sprachige Begleitheft ist sorgfältig gestaltet (mit Biographie, Werkbesprechung und Details der Instrumente), läßt aber dennoch Wünsche offen. So wird zwar angedeutet, daß nach der Werk-Ausgabe von Leonhardt, Noske und Annegarn gespielt wurde (gemeint ist wohl Band I in 3 Teilen der Neuausgabe Opera Omnia nach Seiffert), nicht aber klargestellt, warum nur 48 Stücke aufgenommen wurden (gegenüber 52 als authentisch geltenden; wo ist z. B. die Liedvariation „Soll es sein“ und warum fanden die Variationen über eine Bergamaska und „Allemande de chapelle“ aus dem Celler Klavierbuch von 1662 keine Berücksichtigung?). Wie werden die Probleme der Stimmenaufteilung gelöst, wenn Koopman einen Cantus firmus nur im Pedal spielt, sofern er sich im Umfang F bis C bewegt (den Sweelincks Orgeln, von denen nichts mehr erhalten ist, nach Interpretation von theoretischen Quellen hatten), und das, bei ausschließlicher Benützung von „Fingersätzen aus Sweelincks Zeit“? Die Sachlage ist äußerst diffizil, von den Quellen bis zu den Details der Instrumente und deswegen erwartet niemand Patentrezepte. Aber eine „Gesamtaufnahme“ bedeutet einen Anspruch, der verpflichtet. Namentlich, wenn es sich nicht nur um eine bloße musikalische Vergnügungsreise handeln soll (um derentwillen sich wohl wenige diese gewichtige Kassetten anschaffen werden), sondern um Präsentation von musikalischem Erbe. Deswegen

wäre hier mehr Transparenz, für welche Lösungen man sich konkret entschieden hat, doch sehr angebracht.

Klaus P. Richter

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Alte Musik



Sehr virtuose, stilistisch recht unbekümmerte Einspielung.

COUPERIN, 4 Concerts Royaux; Thomas Brandis (Violine), Heinz Holliger (Oboe), Josef Ulsamer (Viola da gamba), Manfred Sax (Fagott), Christiane Jacquot (Cembalo), Aurèle und Christiane Nicolet (Querflöte); DGA Resonance 2547 082 (1 S 30) Aufnahmejahr: 1975

Klangbild: Höhenbetont, spitz, recht direkt und gleichzeitig hallig. Fertigung: Einwandfrei.

Die 1714/15 für sonntägliche Kammerkonzerte am Versailler Hof komponierten Concerts Royaux sind Suiten mit fünf, sechs und sieben Sätzen. Couperin überließ die Wahl der Instrumente den Gegebenheiten; ein Freiraum, von dem das auf dieser vor sieben Jahren erstveröffentlichten Schallplatte zusammengestellte ad-hoc-Ensemble reichlich Gebrauch macht. Dies steigert sich von der Minimalbesetzung von nur drei Musikern (Concert No. 2 mit Flöte, Gambe und Cembalo) zur fünfköpfigen Besetzung in den Concerts No. 3 und 4.

Die ganze Darstellung ist sehr virtuos angelegt, die Tempi sehr zügig. Besonders überzeugend musizieren die Bläser, während sich der Geiger, stilistisch unbekümmert, zu sehr in den Vordergrund spielt. Obwohl die Instrumentenbauer nicht genannt sind, wird schon beim ersten Akkord deutlich, daß auf „modernen“ Instrumenten in einem weitgehend den gängigen Normen verpflichteten Stil musiziert wird. Den Interpreten ist daran gelegen, die horizontale Linie, das Übergreifend-Melodische herauszuarbeiten. Die interpretatorische Brillanz wird nicht nur durch den modernen Kammermusikton bestimmt, sondern ebenso durch das helle, schlanke Klangbild.

Martin Elste

